

UMA PERSPECTIVA TEÓRICA E DIACRÔNICA SOBRE O MITO DE DOM JUAN ESPANHOL

Carlos Giovani Dutra Del Castilho¹

RESUMO: *Um traço inerente e universal da literatura é sua relação com a tradição oral, a lenda e o mito (e as mitologias enquanto conjunto de mitos). Dentro desse contexto, um mito muito conhecido na literatura espanhola e mundial é o de Dom Juan. Mas quais são os aspectos intrínsecos que o configuraram como tal? E como se dá essa relação entre dito mito e a literatura espanhola, ao longo de um caminho histórico, até inícios do século XX? Este artigo faz um percurso teórico e diacrônico, com o intuito de responder a essas questões, elucidando a importância dessa relação entre literatura espanhola e um dos mitos mais célebres, produzidos pela cultura hispânica.*

PALAVRAS-CHAVE: *tradição oral; lenda; mito; literatura donjuanesca espanhola.*

RESUMEN: *Un rasgo inherente y universal de la literatura es su relación con la tradición oral, la leyenda y el mito (y las mitologías como conjunto de mitos). Dentro de ese contexto, un mito muy conocido en la literatura española y mundial es el de Don Juan. ¿Pero cuáles son los aspectos intrínsecos que lo configuran como tal? ¿Y cómo se da esa relación entre dicho mito y la literatura española, a lo largo de un recorrido histórico, hasta inicios del siglo XX? Este artículo hace un camino teórico y diacrónico, con el objetivo de responder a esas cuestiones, alumbrando la importancia de esa relación entre literatura española y unos de los mitos más célebres, producidos por la cultura hispánica.*

PALABRAS CLAVE: *tradición oral; leyenda; mito; literatura donjuanesca española.*

Recebido em 14-12-2016

Aceito em 09-07-2017

¹ Mestre pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (FURG). Atualmente, desenvolve atividades como professor temporário na Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA).

A TRADIÇÃO ORAL, O MITO E A LITERATURA

Em se tratando de civilização, em todas as eras pelas quais o homem passou e se desenvolveu, houve uma tentativa de compreender o mundo que o circunda. Ao mesmo tempo, foi o primeiro instrumento por meio do qual as sociedades primitivas sedimentaram e transmitiram seus conhecimentos, antes que a escrita fosse dominada pela humanidade. Isso porque existe, e é inerente ao homem, uma necessidade premente de expressar-se artisticamente, como forma de expansão de uma essência encoberta pelas relações aparentes e cotidianas. No entanto, no século XIX, por exemplo, os folcloristas europeus consideravam os relatos orais como “coisas” isoladas a serem colecionadas, da mesma forma que os colecionadores de museus encaravam os objetos da cultura material:

Os folcloristas tratavam as narrativas orais como artefatos culturais que tinham sobrevivido de períodos anteriores- como um tipo de história congelada- e esperavam que essas tradições pudessem contribuir para desvendar o passado. Baseada numa ideologia de evolução social, essa visão tinha graves falhas [...] compreendiam uma análise criptorracista do chamado pensamento primitivo (AMADO; FERREIRA, 1998, p. 151-52)

Segundo essa visão, muitas análises do século XIX ignoravam o caráter social da narrativa e, assim, os acadêmicos tinham uma “visão de fora dos fenômenos” e se interessavam mais pelo que a narrativa oral dizia do presente do que pelo que dizia do passado. Já em meados do século XX, os estruturalistas apresentaram uma visão mais complexa. Amado e Ferreira (1998) destacam que acadêmicos influenciados por Claude Lévi-Strauss levantaram a tese de que as narrativas orais não têm a ver nem como passado nem com o presente, mas são essencialmente expressões da mente humana. Além disso, aprofundam essa questão ao esclarecer que não só a tradição

oral como também os mitos (como expressão da própria narrativa oral) são configurações simbólicas do ser humano:

[...] longe de serem explicações diretas, as tradições orais revelam a capacidade dos seres humanos de pensar simbolicamente seus problemas complexos. A vida real é cheia de contradições, e os mitos nos dão meios de lidar com um mundo crivado de tais contradições. Qualquer interpretação de mitos que se valha de significados superficiais ou óbvios é incorreta, porque a realidade está em um nível mais profundo do conhecimento (AMADO; FERREIRA, 1998, p. 153)

Dessa forma, o mito cumpria essa função mais abrangente e profunda de suscitar símbolos e arquétipos, por meio da tradição oral das civilizações primitivas. Mas o que exatamente podemos chamar de mito? Em uma das concepções mais clássicas sobre o mito, Mircea Eliade explica que o mito “é uma realidade cultural extremamente complexa [...] ele conta uma história sagrada, relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio” (ELIADE, 1972, p. 3)

Em outras palavras, o mito narra como, graças às façanhas dos “Entes Sobrenaturais” (personagens míticos), uma realidade passou a existir, seja uma realidade total (o Cosmo) ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: o mito relata de que modo algo foi produzido e começou a “ser”, ou seja, fala apenas do que “realmente” ocorreu, do que se manifestou plenamente. Em outras palavras, os mitos remetem a estados primordiais, originais, como acrescenta Eliade:

apesar das modificações sofridas no decorrer dos tempos, os mitos dos “primitivos” ainda refletem um estado primordial. Trata-se, ademais, de sociedades onde os mitos ainda estão vivos, onde fundamentam e justificam todo o comportamento de vida e a atividade do homem (idem, p.5)

Todas as atividades do homem primitivo, assim como os ritos, são revelados a caráter de modelo ou exemplo e são funções do mito. Eliade

(1972) salienta que há mitos considerados como “histórias verdadeiras”, as quais se relacionam com o sagrado e o sobrenatural; e há as “falsas”, que possuem um conteúdo mais “profano”.

De qualquer forma, o homem das sociedades arcaicas é obrigado não somente a rememorar a história mítica de sua tribo mas também a reatualizá-la periodicamente em grande parte, através dos rituais. Mircea Eliade destaca que essa é a diferença mais importante entre o homem das sociedades arcaicas e o homem moderno: “a irreversibilidade dos acontecimentos que, para este último, é a nota característica da História, não constitui uma evidência para o primeiro” (idem, p.11). Quer dizer, o homem moderno vê o passado como expressão já acabada que não volta mais, já o homem primitivo evoca esse passado constantemente, em um tempo cíclico, no qual se configura o mito.

Mas de fato o que é que pode se tornar mito? De acordo com muitos estudiosos, qualquer coisa. Segundo Sébastien Joachim as bases míticas ocorrem quando há uma grande repercussão coletiva acerca de um fato:

Basta essa coisa, evento ou personalidade provocar uma forte impressão ou emoção, entrar em sintonia com as expectativas ou a vivência consciente e principalmente não-consciente de um grande número de pessoas e, em decorrência desse destaque, ganhar uma sacralidade ou distanciamento do banal. Acabamos de afirmar a ligação do mito enquanto “discurso social vivenciado” com o discurso religioso, o discurso histórico e o discurso do cotidiano (JOACHIM, 2010, p. 120)

Por outro lado, ao se falar em “discurso social vivenciado”, a literatura é também uma das formas artísticas pela qual o ser humano se expressa. Ela busca e anseia, através de uma exposição finita e limitada, verbal ou oral, alcançar uma “essência” (ou melhor, o autor ou a projeção de sua obra busca a plenitude de si mesmo, uma satisfação plena), como anseia a maioria das obras de arte.

A palavra, do ponto de vista literário, é organismo vivo e sagrado: a partir da palavra surgiu a “luz da existência humana”; a evolução tomou seu curso rumo à civilização plena. O vocábulo original, então, ligava o homem diretamente à natureza e a seus semelhantes, era veículo de toda uma tradição cultural, ancestral e primordial. Nesse sentido, mitologia (enquanto conjunto de mitos) e literatura anseiam o mesmo: leitura de mundo, sabedoria universal (e/ou a partir de experiências particulares) e multicultural, condensadas em narrativas que se iniciaram desde tempos remotos.

A literatura, através de seus principais gêneros, dialoga com os mitos, pois muitos autores literários consagrados sempre se muniram das mitologias (seja a grega, a romana, a nórdica, por exemplo, no mundo ocidental; seja a egípcia, a chinesa, entre outras, no mundo oriental), em algum momento de sua produção artística, usando essas formas narrativas da criação para enriquecer o imaginário de suas histórias.

Em suma, enquanto o mito é um discurso da criação, a literatura é a criação de um discurso de intenções ficcionais abrangentes e nem sempre se compromete tanto com a “realidade” quanto o faziam as mitologias (seus contemporâneos acreditavam nos mitos, os quais eram uma espécie de religião do homem arcaico).

Dessa forma, tanto a busca de explicações sobre os mistérios da vida quanto sua representação simbólica de fatos verídicos ou imaginários de todas as sociedades foram funções, respectivamente, circunscritas pelo mito e pela literatura. Portanto, vamos ver a seguir um exemplo de mito que se configurou literariamente, ao longo da história, em um percurso diacrônico, dos principais autores literários espanhóis que o abordaram.

A IMPORTÂNCIA DO MITO DE DON JUAN: DE SUA ORIGEM COMO LENDA ESPANHOLA AO MITO LITERÁRIO BARROCO E UNIVERSAL

Depois de *Dom Quixote*, sem dúvida o mito mais importante da cultura espanhola é o de Dom Juan, pois não só contribuiu para esfera literária conterrânea como também transcendeu rumo a um espaço literário universal. As primeiras histórias sobre o mito de Dom Juan já habitavam o romanceiro popular e foram fonte de muitos versos sobre a história de um jovem que ofende a figura de um defunto. Dentre as variantes folclóricas recolhidas por Said Armesto, evocar-se-á uma que fala em um personagem chamado *Don Galán*, um dos nomes que *Don Juan* recebeu nos primórdios da tradição medieval:

*Camiñaba Don Galán / para misa de Cuaresma,
non por devoción da misa/ nin por otra que tuviera,
iba por mirar las damas/ que salían de la iglesia.
Na porta do Camposanto/ encontro una calavera
Que seus dentes lle griñaba / como si de él se riera
(ARMESTO, 1946, p. 29)*

Então, antes que viesse a constituir um poderoso paradigma da sedução masculina, através da grande literatura e como mito, *Don Juan* frequentava as lendas populares medievais com outras designações: ou “*Don galán*”, ou o “*mozo alocado*” que gostava de ir à missa *para mirar las damas* e que um dia tropeçou numa caveira e a convidou para jantar à meia-noite².

De fato, a lenda é uma narrativa que pertence à oralidade, que se inicia na já referida tradição oral. Como argumenta Bergeron (2010, p.50), “Contrariamente ao mito e ao conto, que contêm suas próprias respostas, a lenda deixa sempre insatisfação, interrogação, meditação, devaneio”. A lenda pressupõe versões incertas e esparsas, já que são oriundas do

² Esta parte da história é outra variante dos primeiros relatos míticos sobre *Don Juan*.

imaginário popular. Nesse sentido, vejamos a definição de lenda de Bergeron:

[...] podemos defini-la como a relação oral (pontual e temporal) [...] feita por um narrador [...] deficiente (não possuidor de todos os dados do que conta) [...] de um acontecimento [...] localizado [...] personalizado (referente a seres históricos em oposição a seres míticos) [...] dependente do sobrenatural [...], o que faz da lenda uma narrativa de crença que requer a cumplicidade formal de um ouvinte, o qual a completará por sua própria convicção. Tal definição faz de toda lenda oral a reminiscência verbal de um acontecimento para sempre inacessível (idem, p. 55)

Assim, a lenda de Dom Juan surgiu na Espanha, na época medieval, com informações esparsas, do boca a boca de quem narrava a história e de quem a ouvia e lhe poderia acrescentar novos elementos, sejam eles sobrenaturais ou não, de algo inacessível de se confirmar como realidade.

No entanto, por meio da obra literária *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), de Tirso de Molina (pseudônimo de Frei Gabriel Téllez), inaugura-se e, ao mesmo tempo, cristaliza-se fortemente a história de Dom Juan, como legítimo mito espanhol, no qual o provinciano de histórias medievais se transforma em um aristocrata espanhol. É, então, um Dom Juan que procura, no ato amoroso, a voluptuosidade de uma profanação. Inserido no debate da era barroca, o “Sedutor” encarna, dentro de um ponto de vista teológico, a questão do livre arbítrio e da relação tempo/eternidade, temáticas tão exploradas pelos autores barrocos.

Além disso, Tirso de Molina desejava retratar a luta entre o Bem e o Mal, e para isso exaltou, no personagem de Dom Juan, uma figura que desafiava a autoridade humana e divina mediante o pecado da luxúria, o que atentava contra a honra (esta representando o máximo valor social da época). O desafio constante desencadeia o castigo divino e o protagonista sucumbe no inferno: é o triunfo do “bem” sobre o “mal”, o maligno “burlador” fora derrotado pelas forças divinas. O teórico Sebastián Joachim demonstra como que o mito pode se relacionar com esses juízos de valores (comuns à época

barroca de Tirso de Molina), em que há um maniqueísmo na estrutura do mito:

Assim é que se constrói e se processa o mito: por projeção de um não-racional coerente em sua organização interna e peculiar, por projeção de subjetividades, por atribuições de valores, de referências próprias da parte dos “agentes” ou “atores míticos”. As referências próprias são positivizadas; implicitamente elas são a norma; os predicados do lado do outro são negativizados, ou vão se aglutinar no campo do proibido. A partir daí se estabelece uma dialética e um jogo de antíteses entre o justo (lado do “mesmo”) e o injusto (lado do “outro”), entre o certo e errado, entre o belo e o feio, etc [...] essa dialética [...] lugar ambíguo [...] é o lugar do mito, seu modo de expressão favorito é por constelações de símbolos, de imagens (JOACHIM, 2010, p. 129).

Com a história de Tirso de Molina, Dom Juan começa o processo de transcendência, em que deixa de ser somente um mito para converter-se em um mito literário. Este, segundo Sebastián Joachim:

[...] só pode ser estudado numa encruzilhada, habitualmente a de dois processos complementares: a conservação de um cenário e sua transformação pela qual podemos ler o trabalho e as escolhas do escritor [...] o mito é também o conjunto das transformações sofridas por um cenário, na ordem ideológica, estética, ou na dependência de um imaginário diferente do mito em suas versões anteriores acessíveis ao escritor (idem, p. 296).

Isso porque os mitos, digamos “puros”, encarnam uma ideia que costuma ter validade atemporal, universal, e sua essência reside na tradição oral, a qual não se modifica. Já o mito literário, como o de Dom Juan, possui uma carga moral e pode sofrer modificações, tanto em sua estrutura quanto em seu significado, motivada por sua vinculação a uma determinada época ou cultura específica³. O “burlador” de Tirso era mais do que um homem

³ Sebastián Joachim fala sobre os elementos variáveis do mito. São, predominantemente, desvios sócio-históricos. Ele cita o sociólogo francês Gilbert Durand, quem classificou esses desvios em três possibilidades:

- desvios heréticos
- desvios sincréticos
- desvios éticos.

a) Há desvios heréticos, quando na retomada de um mito já existente conferimos uma excessiva ênfase a determinados mitemas a despeito dos outros componentes; elementos são potencializados ou apagados enquanto tal ou tal outro encontra-se super-explorado.

malvado e sedutor, simbolizado por sua soberba e rebeldia, ele era uma espécie de personificação do demônio. Entretanto, a grandeza de Dom Juan, enquanto mito literário, ocorreu no momento em que sobrepujou a mensagem moral de Tirso, superou o simples papel de antagonista e se converteu no autêntico protagonista da obra, seduzindo o leitor com sua astúcia e esperteza, igual a como seduzia as mulheres.

Após essa versão barroca, o mito literário *donjuanesco* instaurou-se com força na Literatura Ocidental, ganhando contornos universais. Nesse sentido, surgiram diferentes versões, em diversas línguas e gêneros literários, o que demonstra a capacidade desse mito de sobreviver ao tempo, mas revelam, sobretudo, as transformações desse personagem mítico, provocadas pelas diferentes mentalidades culturais, envolvidas no processo literário.

Um exemplo é a obra *Don Juan* (1665), do autor francês Molière⁴, na qual também há a condenação do protagonista mítico por sua libertinagem e, como em Tirso, o converte numa peça essencial para a estética barroca: coloca-o como um ator metamórfico, como se fosse um portador de máscaras, que faz das aventuras galantes o exercício da inconstância amorosa (é um personagem que recusa o que é fixo, para se entregar à paixão de conquistar sem possuir).

Além de Molière, que é um dos autores mais conhecidos que exploraram o mito *donjuanesco*, outros tantos ilustres artistas, músicos e escritores o abordaram, ao longo da história, dentre eles: Corneille, Lord Byron, Bernard Shaw, Alexandre Dumas, Merimée, Flaubert, Balzac,

b) Há desvios sincréticos, quando detalhes alheios são acrescentados ao mito primitivo.

c) Por sua parte, o desvio ético resulta do confronto de uma tradição mítica com a emergência de uma criatividade autêntica, isto é, não ideologicamente enviesada, como nos caso dos desvios heréticos. O desvio ético é uma obra de uma forte personalidade, de um líder, de um artista. (JOACHIM, 2010, p.120-121)

⁴ Jean-Baptiste Poquelin, mais conhecido como Molière (1622 -1673), dramaturgo francês, considerado um dos mestres da comédia satírica. Teve um papel de destaque na dramaturgia francesa, até então muito dependente da temática da mitologia grega.

Stendhal, Baudelaire, Tolstói, Pushkin, Mozart, Hoffmann, Richard Strauss, Max Frisch. Ou seja, abundam estudos que abordam não só essas versões universais do mito, como a representação dele nos mais variados gêneros e subgêneros.

De qualquer forma, não se pode ignorar que a história mítica de Dom Juan, antes de ganhar contornos universais, consolidou-se como mito literário espanhol na obra de Tirso de Molina. Outra obra literária, também do gênero, surgiu no barroco espanhol: *No hay cosa como callar* (1639), do famoso dramaturgo Calderón de la Barca. Esse texto possui características semelhantes a da obra de Molina, cujos valores estão atrelados à religião, ao amor e à morte, e essas temáticas são abordadas na representação teatral:

En España durante el período barroco se conjugan estos valores: amor, muerte y religión; que son el germen mismo de la historia de don Juan. El sentimiento y aún el pre-sentimiento de la muerte están, por otra parte, profundamente enraizadas en el alma española. Resulta casi infantil señalar la presencia en el barroco de tópicos no sólo literarios sino también artísticos: “*Memento Mori*”, como un recuerdo constante y seguro de la certeza de la muerte; el “*Tempus fugit*”, concebido como una cuenta atrás obligatoria e irrefrenable hacia la muerte o la “*Vanitas Vanitatum*” que señala la nula importancia de los bienes materiales ante el convencimiento de la muerte. Sin lugar a dudas, dejan patente la importancia que la parca jugaba en las mentes de los hombres del barroco (RAMOS, 2014, p.365)⁵.

Além disso, ambas obras tratam o personagem principal, Dom Juan, de forma semelhante, em termos de traços psicológicos. Segundo Carlos Mata Induráin, o principal foco que as aproxima é a concepção do protagonista:

⁵ Na Espanha durante o período barroco se conjugam estes valores: amor, morte e religião; que são o germen mesmo da história de dom Juan. O sentimento e ainda o pressentimento da morte estão, por outra parte, profundamente enraizadas na alma espanhola. Resulta quase infantil assinalar a presença no barroco de tópicos não só literários senão também artísticos: “*Memento Mori*”, como uma lembrança constante e segura da certeza da morte; o “*Tempus fugit*”, concebido como uma dívida passada obrigatória e irrefreável em direção à morte ou a “*Vanitas Vanitatum*” que aponta a nula importância dos bens materiais em relação ao convencimento da morte. Sem dúvida, deixam patente a importância que a morte suscitava nas mentes dos homens do barroco. (RAMOS, 2014, p. 365).

“No hay cosa como callar”, calificada de obra maestra por varios autores, ofrece muchos elementos de interés, comenzando por la consideración del personaje de don Juan de Mendoza y su relación con el origen del mito en “El burlador de Sevilla”. Tenemos aquí, en la comedia calderoniana, un burlador cínico, bellaco y locuaz, que constituye un eslabón bastante temprano en la larga cadena de recreaciones del personaje que se van a suceder a lo largo de los siglos (INDURÁIN, 2010, p. 260-61).

DON JUAN TENORIO (1844), DE JOSÉ ZORRILLA: A VERSÃO ESPANHOLA ROMÂNTICA DO MITO

Na Espanha, o movimento romântico chega com certo atraso em relação aos demais países europeus. Seu surgimento foi condicionado pela situação política, marcada pelo governo absolutista de Fernando VII⁶. Com a morte do monarca, em 1834, e a volta de pensadores e literatos exilados, o movimento romântico pôde triunfar em terras espanholas.

O herói romântico surge como um ser misterioso, rebelde, sedutor, um amante perseguido pelo destino. As paixões, que no período neoclássico eram comprimidas no interior da alma, agora transbordam e afloram na superfície do personagem romântico e empreendem sua vida. A mulher idealizada simboliza o sentimento amoroso mais puro, quase sagrado e, por isso, inalcançável. Em sua trajetória vital, o homem romântico frequentemente se vê ameaçado pela morte, conformando o ideário de um destino trágico e determinado. É nesse contexto que estreia, em 1844, em Madrid, a peça *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, escrita em apenas vinte e um dias, cumprindo as condições de um contrato, no qual o obrigavam a proporcionar à empresa de *Teatro de la Cruz* duas obras por ano.

⁶ Fernando VII de Borbón (1784-1834), filho de Carlos IV e de Maria Luísa de Parma, foi rei da Espanha entre março e maio de 1808 e, depois da expulsão do «rei intruso» José I Bonaparte, novamente desde dezembro de 1813 até sua morte, excetuando um breve intervalo em 1823, no qual foi destituído pelo Conselho de Regência.

Nota-se, nessa obra, um certo caráter diabólico (o maniqueísmo, já existente no âmbito barroco volta e se intensifica no Romantismo) de Dom Juan, visto também em seus antecessores literários, como em *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, em que Molina aproveita para justificar sua intenção didático-moralizante e fazer triunfar a justiça divina sobre o mal. Em Zorrilla, o satanismo do protagonista vincula-se à infinita misericórdia de Deus e ao poder de transformação inspirado pelo amor de *Doña Inés*.

Dessa forma, José Zorrilla une o argumento teológico à perspectiva romântica e possibilita, pela intervenção dessa personagem, a salvação do impenitente das chamas infernais e do castigo da danação eterna. Dentro das características românticas, Dom Juan rende-se à ternura, à inocência e à pureza de *Doña Inés*, que derrubam seu caráter satânico e destrutivo. Portanto, o *Don Juan* romântico se contrapõe ao visto no de Tirso, do Barroco, que sucumbe no inferno. No fim das contas, o amor o salva, na visão de Zorrilla:

A recriação poética na obra de José de Zorrilla transforma-se em um marco de profunda reflexão em torno do tema amor. As figuras retóricas que surgem ao longo da obra representam não só uma necessidade espontânea de expressar o universo das relações amorosas, como também conformam um adequado adorno estético em que fundo e forma se ajustam perfeitamente. Entre trevas e sepulturas, entre estátuas mortuárias e imagens espectrais, José de Zorrilla nos leva, em seu último ato, a observar um Don Juan Tenorio temeroso, em busca de salvação. (ARRUDA, 2011, p. 13)

Se o protagonista perde um pouco de sua astúcia nessa obra do Romantismo espanhol, a grande contribuição de Zorrilla à história mítica é a personagem de *Doña Inés*. Esta evoca a imagem de uma mulher-anjo: símbolo da luz solar, que salvará Dom Juan e o libertará de seu destino trágico. Por ser um drama romântico, o amor é a chave de tudo e substitui o papel central que ocupava a honra, na visão mítica das obras barrocas.

***LAS GALAS DEL DIFUNTO* (1926), DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN E *EL HERMANO JUAN O EL MUNDO ES TEATRO* (1929), DE MIGUEL DE UNAMUNO: A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DE DON JUAN, EM INÍCIOS DO SÉCULO XX, NA VISÃO DA GERAÇÃO DE 98**

Após a representação teatral, em uma visão romântica do mito de Dom Juan, as obras dramáticas de Valle-Inclán e Miguel de Unamuno sintetizam, no século XX, um contexto completamente diferente dos mitemas⁷ *donjuanescos* até então explorados. Eles formam parte da Geração de 98, a qual reunia escritores que discutiam os problemas sociais e políticos da Espanha em crise, e o estopim desta foi a derrota militar na Guerra Hispano-Americana e a consequente perda das então colônias de Porto Rico, Cuba e Filipinas, em 1898. Dentre os integrantes mais significativos desse grupo podem ser citados Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, Enrique de Mesa, Ramiro de Maeztu, Azorín, Antonio Machado, os irmãos Pío e Ricardo Baroja, Ramón María del Valle-Inclán e o filólogo Ramón Menéndez Pidal.

Essa geração foi contemporânea aos seus conterrâneos modernistas, e ambos compartilhavam a mesma atitude de protesto; só que uns contra a sociedade e contra os problemas políticos da Espanha, assim como cultivando questões filosóficas (basicamente o teor da visão dos escritores de 98), enquanto outros artistas visavam focar uma rebeldia contra os aspectos estéticos vigentes na tradição literária (era o caso da visão modernista).

Assim sendo, o contexto cultural da Espanha fervilhava e os questionamentos se refletiam na literatura, através de inversões como a paródia (enquanto uma releitura cômica de alguma composição literária e

⁷ Os elementos invariantes, essenciais para identificar um mito são chamados de mitemas.

um dos processos da intertextualidade), a sátira (técnica literária ou artística que ridiculariza um determinado tema) e a intertextualidade (criação de um texto a partir de outro pré-existente), as quais já eram comuns em outras épocas, mas, nesse momento histórico específico, intensificaram-se. Valle-Inclán, por meio da sua obra *Las galas del difunto* (1926), explora alguns desses elementos:

Por contra, en "Las galas del difunto", Valle-Inclán crea una obra realmente innovadora, siguiendo al mismo tiempo de forma más fiel las piezas anteriores dedicadas al mismo tema. Según la opinión de todos los críticos, su obra es una parodia de la de Zorrilla. Hay alusiones directas al "Don Juan Tenorio" en la escena en el camposanto. Pero el esperpento es mucho más que parodia. Valle-Inclán plantea el tema de la imposibilidad del heroísmo en la sociedad moderna a través de la degeneración del mito de don Juan (KARSIAN, 2014, p. 2-3).

Em vez do nobre *Don Juan* sedutor de donzelas, o autor recorre à paródia, na medida em que apresenta um sujeito desiludido depois da guerra de Cuba e que seduz, no máximo, a uma prostituta. De qualquer forma, notam-se aspectos que evocam a história mítica tradicional: conquista amorosa, morte do pai da vítima, enfrentamento com o pai já morto, entre outros. Entretanto, todos os elementos tradicionais se apresentam de uma forma grotesca e cômica, o que produz um sentimento de estranhamento nos espectadores.

Em um panorama semelhante, a peça teatral *El hermano Juan o El mundo es teatro* (1929), de Miguel de Unamuno, também inova tanto na releitura do mito quanto nas suas técnicas de representação dramática. O monólogo psicológico e a metateatralidade (esta se debruça sobre o próprio teatro como temática), por exemplo, são aspectos muito peculiares nessa obra. O subtítulo de "El mundo es teatro" esclarece essa reflexão sobre o próprio gênero empregado. Desde a cena I o protagonista nos lembra que sua vida é teatro: “¡Sí, representándome! En este teatro del mundo, cada cual nace condenado a un papel, y hay que llenarlo so pena de vida”

(UNAMUNO, 1973, p.1056) Outra inovação de Unamuno diz respeito a representar as ideias em uma linguagem profundamente filosófica, com um cenário quase vazio, e é intencionalmente uma forma de focar somente no plano mental, no intuito de não haver distrações ao espectador. Traço observado na abordagem do mito de Dom Juan:

Escenificar las ideas es lo que le importa a Unamuno. En este caso, sus ideas sobre el mito de Don Juan. Unamuno coloca a su Don Juan pensador en un escenario casi vacío. El autor manipula el mito según su propia filosofía existencialista (KARSIAN, 2014, p.5).

Portanto, percebe-se, através de um percurso diacrônico e teórico, como o mito pode se relacionar com a literatura e, no caso do mito de Dom Juan, demonstra-se como suas especificidades sofreram modificações ao longo da história. Uma história nascida na tradição oral, com contornos de lenda medieval que se instaura, posteriormente, em um mito literário de grande expressão na literatura espanhola, assim como da literatura universal. Dom Juan foi mais do que um mito, foi uma manifestação literária abrangente, dentro da literatura hispânica e mundial. Sua repercussão e reatualização, em diversos mitemas, sintetiza seu poder de seduzir autores literários e leitores de diversas culturas. Sebastián Joachim nos dá uma ideia dessa atração causada pelos mitos, como o de Dom Juan, no transcorrer dos tempos:

O essencial não é, contudo, classificar mitos, mas identificá-los em nossa vida pessoal e comunitária, para detectar como eles auxiliaram nossa percepção e auto-reconhecimento, e finalmente, descobrir de que maneira eles são capazes de orientar nossa ação (JOACHIM, 2010, p.130).

Assim, a relevância do mito, como o de Dom Juan, seja na sociedade espanhola, seja em todas as sociedades, sintetiza seu poder de identificação tanto de uma dada cultura quanto de suas percepções, enquanto comunidades

que se expressam por meio dessa linguagem pautada por símbolos e significados, de acordo com o momento histórico a que estejam vinculadas.

REFERÊNCIAS

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ARMESTO, Victor Said. **La leyenda de don Juan**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1946.

ARRUDA, Michele Fonseca *De*. **Apoteose do amor em Don Juan Tenorio, de José Zorrilla**. Revista electrónica de los Hispanistas de Brasil. Vol XII nº 47, 2011.

BERGERON, Bertrand. **No reino da lenda**. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG, Série Traduções, n.6, 2010.

ELIADE, Mircea. **A estrutura dos mitos: mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

INDURÁIN, Carlos Mata. **Llorar los ojos y callar los labios: La retórica del silencio en No hay cosa como callar**. Anuario calderoniano, Universidad de Navarra, 2010.

JOACHIM, Sébastien. **O mito: Dinâmica (inter) cultural e Mitos e Imaginário in Poética do imaginário: leitura do mito**. Recife: Ed. da UFPE, 2010.

KARSIAN, Gayané. **El arquetipo de Don Juan y el teatro del 98: los Machado, Valle-Inclán y Unamuno**. Universidad Estatal Lomonosov de Moscú. Disponível em: <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/karsian.pdf>. Acesso em: 09 dez. 2014.

MOLINA, Tirso. **Dom Juan: o burlador de Sevilha e o convidado de pedra**. Trad. Alex Cojorian. Brasília: Círculo de Brasília, 2004.

RAMOS, Eva Álvarez. **Hacia una nueva (Re)visión del mito de Don Juan: análisis y valoraciones**. Universidad de Valladolid. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_41/congreso_41_34.pdf. Acesso em: 08 dez. 2014.

RIBEIRO, Janine (org.). **A sedução e suas máscaras: ensaios de Dom Juan**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

UNAMUNO, Miguel de. **Teatro completo**. Madrid: Aguilar, 1973.

ZORILLA, J. **Don Juan Tenorio**. Madrid: Alianza, 1985.